

Darstellungen des hl. Martin aus dem Umkreis von Johann Heinrich Schönfeld in Jengen und Langenneufnach

I

Weder das kunstopographische Kurzinventar zu Stadt und Landkreis Kaufbeuren aus dem Jahr 1960¹ noch das Dehio-Handbuch zum bayerischen Bezirk Schwaben aus dem Jahr 2008² schenken dem Hochaltarbild der katholischen Pfarrkirche St. Martin in Jengen (Kr. Unterallgäu; Abb. 1) sonderliche Aufmerksamkeit. Dehio nimmt immerhin noch eine rudimentäre stilistische Einordnung vor und datiert das Bild in dem um 1740 entstandenen Altar zurück ins ausgehende 17. Jahrhundert, was wiederum zu Mutmaßungen anregen mag, dass es im Zusammenhang mit einer Instandsetzung der Kirche im Jahr 1701 entstand. Keine der beiden Publikationen verweist eigenartigerweise darauf, dass es sich um ein Bild von zumindest stellenweise beachtlicher malerischer Qualität handelt; und die knappen Angaben zur Thematik der Bildes lassen nur im Kurzinventar ansatzweise erahnen, dass es sich auch um eine in ikonographischer Hinsicht bemerkenswerte Darstellung des Kirchenpatrons handelt (Kurzinventar: „Mantelteilung des hl. Martin mit Christus und Maria“; Dehio: „Mantelspende des hl. Martin“).

Auch wer dem Bild erstmals tatsächlich gegenübertritt, wird vielleicht zunächst befinden, dass ein seinen Mantel teilender hl. Martin und ein Kirchenpatron zu Füßen Christi und Mariens gängigen Mustern entsprechen und kaum eines Kommentars bedürfen; bei näherer Betrachtung ergibt sich aber schnell, dass es sich in Jengen um eine ungewöhnliche und in ihrer Aussage nicht unbedingt auf den ersten Blick zu erfassende Darstellung handelt.

Zunächst steht außer Zweifel, dass das Altarbild die bereits Ende des 4. Jahrhunderts von Sulpicius Severus in seiner *Vita Sancti Martini* überlieferte populäre Legende thematisiert, derzufolge der in römischen Kriegsdiensten stehende Martin an einem ungewöhnlich rauen Wintertag am Stadttor von Amiens mit einem Schwertstreich seinen Soldatenmantel teilte, um eine Hälfte einem nur notdürftig bekleideten Bettler zukommen zu lassen:³ Links unten auf dem Jengener Bild ist Martin eben im Begriff, mit seinem Schwert den Mantel zu zerschneiden; rechts unten erhebt ein fast nackter Mann beide Arme zum Heiligen. Dass Martin seine Tat der Nächstenliebe nicht auf einem Pferd sitzend vollbringt, wie dies bei zahllosen Gemälden und Plastiken seit dem Mittelalter der Fall ist, müsste nicht unbedingt be-

¹ Breuer 1960, S. 135.

² Dehio 2008, S. 531.

³ Sulpicius Severus 1914, S. 22 f. (= Kap. 3).

fremden, da es auch eine zwar eher spärliche, aber doch kontinuierliche Tradition des unberittenen Mantelteilers gibt;⁴ bemerkenswert und erklärungsbedürftig sind hingegen zwei andere Umstände: erstens die durch die legendarische Quelle nicht motivierte Erscheinung Mariens und Christi über dem Heiligen, die beide nicht lediglich als gewissermaßen fakultative himmlische Beobachter der Tat hinzugefügt sind, sondern durch Blickkontakt mit dem zu ihnen aufschauenden Martin interagieren, d.h. an der auf dem Bild dargestellten Handlung (wie auch immer diese genau zu bestimmen ist) unmittelbar beteiligt sind; zweitens das Knien des Heiligen auf einer Wolkenbank, die, wenn man sich an der Sitzfigur des Bettlers und an der im Hintergrund sichtbaren Landschaft orientiert, knapp über dem Erdboden schweben muss: eine Platzierung, die den Heiligen aus dem irdischen Kontext herauslöst und unmissverständlich klar macht, dass es sich hier nicht um die Illustration der Legende im Sinne eines Historienbildes handeln kann.

Insbesondere aufgrund der Gegenwart Christi könnte man versucht sein, das Jengener Bild auf die ebenfalls bereits von Sulpicius Severus berichtete und wiederholt in der bildenden Kunst aufgegriffene Traumvision Martins im Anschluss an seine Mantelspende zu beziehen: „In der folgenden Nacht nun erschien Christus mit jenem Mantelstück, womit der Heilige den Armen bekleidet hatte, dem Martinus im Schlafe ... Dann hörte er Jesus laut zu der Engelschar, die ihn umgab, sagen: ‚Martinus, obwohl erst Katechumen, hat mich mit diesem Mantel bekleidet.‘“⁵ Darstellungen dieses Vorgangs zeigen zwar in der Regel einen schlafenden Martin,⁶ doch könnte man das Knien des Heiligen auf Wolken als eine durchaus überzeugende bildliche Metapher für seine Entrückung in einen Traum verstehen. Nicht unbedingt stören müssten bei einer solchen Interpretation des Altarbildes auch der Einbezug Mariens in die Christus umgebenden Engel (vielleicht sollte auf diese Weise die sichtbare Präsenz der für das Glaubensleben zentralen Figur der Gottesmutter am Hochaltar erzielt werden) oder die Berücksichtigung des Bettlers (als Versuch, Mantelspende und Traumvision in einer einzigen Darstellung zu synthetisieren). Wenn eine ausschließliche Deutung des Jengener Bildes als Traumvision nicht ganz überzeugen kann, so liegt dies vor allem daran, dass diese Vision, in der Christus das von Martin gespendete Mantelstück trägt, *nach* der Mantelteilung erfolgt, auf dem Bild hingegen Martin erst zur Teilung seines Mantels ansetzt. Dieser chronologische Einwand lässt sich auch dadurch nicht ganz entkräften, dass Christus in einen auffälligen roten Mantel gehüllt ist, wie er bei einem aufstehenden oder auferstandenen Christus zwar des öfteren begegnet, der aber hier, in Nachbarschaft des roten Soldatenmantels Martins, wohl doch als Anspielung auf die Worte Christi in der Traumvision verstanden wird, zumal der Mantel große Teile des Körpers Christi verhüllt und damit die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich lenkt.

⁴ *Charité de Saint Martin* 1961, S. 67-80: „Emergence et evolution d’un theme iconographique: La charité de Saint Martin ou Partitio chlamydis.“

⁵ Sulpicius Severus 1914, S. 23.

⁶ Als ausgesprochenes Kuriosum sei erwähnt das künstlerisch bescheidene Fresko eines bislang nicht identifizierten Malers aus den 1730er Jahren in der Pfarrkirche von Westenhofen (Kr. Miesbach): Es zeigt den neben einem Pferd knienden Soldaten Martin (ohne Bettler), aufblickend zu Christus, der die gespendete Mantelhälfte in Händen hält und die Worte der Traumvision an Martin richtet. *Corpus* 1981, S. 611 f.

Man könnte also argumentieren, dass dem Konzeptor des Bildes in erster Linie an einer Verschmelzung der beiden Inhalte (Mantelteilung, Traumvision) gelegen war und dass er bei der Verfolgung dieses Zieles bereit war, gewisse logische Inkonsistenzen in Kauf zu nehmen; eine Darstellung der Traumvision im Sinne eines den Legendentext illustrierenden Historienbildes liegt jedenfalls sicher nicht vor. Anspielungen auf die Traumvision im Rahmen einer konventionell nach Art eines Historienbildes dargestellten Mantelteilung durch einen über der Reitergruppe schwebenden Christus begegnen wiederholt auf Altarbildern und Fresken, wobei der mantelteilende Martin dann von Christus keine Kenntnis nimmt und somit nicht suggeriert wird, er erlebe gleichzeitig die spätere Traumvision;⁷ für einen während der Mantelteilung mit Christus im Dialog befindlichen Martin, wie ihn das Jengener Bild zeigt, ist mir hingegen kein weiteres Beispiel bekannt.

Wenn nun in Jengen ein hilfsbedürftiger Mensch, ein Heiliger auf Wolken und eine aus Christus und Maria bestehende Gruppe übereinandergeschichtet werden, so ergibt sich dadurch freilich ein Bildschema, das den auf barocken Altarbildern und Fresken häufig thematisierten Gedanken der Interzession assoziiert, der den eigentlichen Schlüssel zum Verständnis des Jengener Bildes darstellen dürfte: den Gedanken, dass Heilige den Menschen helfen können, indem sie vor Gott als Fürsprecher auftreten, häufig unter Einbezug Mariens als weiterer vermittelnder Instanz, und dass sie es durch ihre Bitte erwirken, dass den Hilfsbedürftigen göttliche Gnadenerweise zugeleitet werden. Haltung, Gestik und Blickrichtung der handelnden Personen stehen durchweg im Einklang mit einer solchen Interpretation: Sowohl der Blick des Mannes rechts unten als auch sein Gestus der hilfesuchend ausgebreiteten Arme sind auf den Heiligen hin ausgerichtet, der seinerseits die Augen zu Christus und Maria erhebt und demütig kniende Bittstellung vor ihnen eingenommen hat; letztere wiederum signalisieren ihre Bereitschaft, der Fürbitte des Heiligen zu entsprechen, indem sie sich leicht nach vorne zu ihm beugen und insbesondere indem Maria die Hand mit einer segensähnlichen Geste in seine Richtung ausstreckt.

Das häufig bei derartigen Interzessionen zu beobachtende Motiv einer weiteren hierarchischen Ausdifferenzierung der ‚Heilsleiter‘ durch eine Positionierung Mariens deutlich unterhalb von Christus und ihre bittende Ausrichtung auf Christus hin ist hier nicht gegeben. Ganz im Gegenteil geht auf diesem Bild zunächst eine besondere Faszination davon aus, wie Christus und Maria, nebeneinander platziert mit parallel ausgerichteten Armen und sich an den Händen haltend, den Eindruck eines anmutigen jugendlichen Herrscherpaares erwecken, das gemeinsam Audienz hält, Huldigungen entgegennimmt und Gnaden gewährt. Bei näherem Hinsehen werden dann doch subtil Hierarchie und Rollenverteilung angedeutet: Maria kniet neben dem stehenden Christus, so dass sie etwas tiefer gebeugt als Christus erscheint; und die Art und Weise, wie sie über die linke Hand mit Christus verbunden ist und die rechte Hand zum Heiligen hin ausstreckt, soll möglicherweise zum Ausdruck bringen, dass ihr die Funktion zukommt, dem Heiligen den letztlich durch die

⁷ Altarbild von Valentin Metzinger in Vodice (Slowenien, ca. 1745/50; Geretti 2006, Kat.-Nr. 37, S. 152 f.); Hochaltarbild von Franz Aiglstorffer in Niederstraubing (Kr. Erding, 1763); Langhausfresko von Johann Baptist Enderle in Sontheim (Kr. Unterallgäu, 1757); Chorfresko von Joseph Christ in Horgau (Kr. Augsburg, ca. 1765/70).

oberste Heilsinstanz Christus gefassten Entschluss mitzuteilen, dass seine Fürbitte Gehör gefunden hat. Es muss nicht weiter befremden, dass die Rolle der obersten Heilsinstanz hier in Jengen von Christus und nicht von Gottvater übernommen wird: Dies begegnet auf Interzessionsbildern des öfteren; außerdem ist nicht auszuschließen, dass die beiden fehlenden Personen der Dreifaltigkeit gemalt oder plastisch im Auszug des nicht erhaltenen Vorgängers des heutigen Jengener Hochaltars dargestellt waren.

Dass Christus den roten Mantel der Traumvision trägt, mit dem ihn dem Legendentext zufolge Martin bekleidet hat, könnte signalisieren, dass Martin durch seine Nächstenliebe das Wohlwollen Christi erworben hat und ihn damit seiner Fürbitte gewogen macht; eine Vorstellung von der Wirkmacht der Heiligen, die eine besonders monumentale, wenn auch etwas diffus und unübersichtlich strukturierte Ausprägung in Johann Michael Rottmayrs Kuppelfresco der Wiener Karlskirche (1725/30) gefunden hat, das zeigt, „wie der Heilige [Karl Borromäus]... durch seine Christliche Tugenden ... bei Gott dem Allmächtigen verdienst, dass seine Vorbitt von unabschlägiger Kraft und Würckung jedesmahlen erkennt ... worden.“⁸ Darüber hinaus könnte auf dem Jengener Bild der die Nächstenliebe exemplifizierende Mantel einen weiteren Argumentationszusammenhang andeuten, nämlich den, dass es seine Tugenden sind, die Martin nach seinem Tod Eingang in die himmlische Glorie verschaffen. Eine eindeutige Geste des Empfangs, eine Einladung, zum Himmel emporzusteigen, kann man in der vorgestreckten Handfläche Mariens allerdings nicht erkennen.

Ganz unabhängig davon, ob der Jengener Martin nun als einer gesehen wird, der himmlischen Lohn empfängt oder als einer, der nach seiner Aufnahme in den Himmel göttliche Gnadenerweise vermittelt: Es bedeutet eine merkliche Abweichung von gängiger ikonographischer Tradition, wenn ein Martin, der das irdische Leben bereits hinter sich gelassen hat, als ein seinen Mantel teilender römischer Soldat gezeigt wird, wie dies in Jengen der Fall ist, wird doch der verklarte Martin in aller Regel als Bischof dargestellt, als Träger des Amtes, das er von 372 bis zu seinem Tod 392 in der Diözese Tours ausübte. Wenn der Konzeptor des Jengener Bildes Martin demgegenüber als jugendlichen, noch ungetauften Mantelteiler auftreten lässt, so mag dies dem Bedürfnis geschuldet sein, die bekannteste Episode aus der Vita des Heiligen in das Bild einzubringen; zugleich verwandelt sich bei dieser Gelegenheit aber auch der konkrete historische Akt der Mantelteilung in eine überzeitliche Metapher, ein Sinnbild dafür, dass der Heilige durch seine Fürbitte göttliche Gnadenerweise an Hilfesuchende weiterleitet. Dementsprechend wird man auch den Bedürftigen rechts unten auf dem Jengener Bild nicht nur als historische, einer legendarischen Begebenheit zugehörige Figur verstehen, sondern auch als überzeitlichen Repräsentanten des notleidenden Gläubigen, der sich mit seinem Anliegen an den Heiligen wendet.

Dass eine solche sinnbildliche Bedeutungserweiterung der Mantelspende keine forcierte Interpretation des Jengener Hochaltarbildes bedeutet, sondern durchaus den Denkmustern barocker Frömmigkeit entspricht, belegt ein seine Aussage auch verbalisierender Mainzer Kupferstich (Abb. 2), der sich durch das Wappen im Textfeld in die Zeit des Kurfürsten

⁸ Zitiert nach *Geschichte* 1999, Kat.-Nr. 97, S. 343 f. (Karl Möseneder)

und Erzbischofs Lothar Franz von Schönborn (reg. 1695-1729) datieren lässt.⁹ Wie das Jengener Bild schichtet auch dieser Kupferstich zu Ehren des Mainzer Bistums- und Dompatrons drei Ebenen übereinander und verknüpft sie durch ähnliche Beziehungen: Oben thront als Pendant zur Jengener Christus-Maria-Gruppe die Dreifaltigkeit, deren Gloriole einige verlängerte Strahlen aufweist, die auf den seinen Mantel teilenden Heiligen in der mittleren Zone zeigen (eine Art Zuwendungsgeste); in der unteren Zone schließlich strecken Seelen im Fegefeuer hilfeschreitend die Arme nach dem Mantel aus bzw. haben ihn bereits zu fassen bekommen. „Martine führ zum Himmelssaal / die Seelen aus dem Jammerthal“: Diese beiden Zeilen unterhalb des Bildes machen unmissverständlich klar, dass die Mantelspende hier als Sinnbild eingesetzt wird für eine letztlich von Gott ausgehende, aber über die Interzession des hl. Martin erlangte Gnade, in diesem Fall ganz konkret die Gnade der Erlösung aus dem Fegefeuer.

Im Rahmen eines solchen sinnbildlichen Gebrauchs der Mantelspende war es sicher eine wenig glückliche Entscheidung, die Darstellung so stark an ein Historienbild anzunähern (Martin zu Pferd in weiträumigem landschaftlichem Ambiente). Auch wenn es nicht eines gewissen surrealen Charmes entbehrt, wie sich am Waldrand unvermittelt der Boden öffnet, um einen Blick auf das Flammenmeer des Fegefeuers freizugeben, gewinnt man doch den Eindruck, der Entwerfer des Kupferstichs wusste sich nicht anders zu behelfen, als eine konventionelle Darstellung der Mantelspende als Vorlage zu nutzen und an Stelle des Bettlers das Fegefeuer einzufügen. Noch schwerer wiegt, dass die Metaphorik der Mantelspende, zumindest so, wie sie auf dem Kupferstich ausformuliert ist, sich in Widersprüchlichkeiten verwickelt: Wenn Martin die Seelen ‚zum Himmelssaal führen‘ soll, was im Kontext des Bildes eine nach oben gerichtete Bewegung suggeriert, und wenn er dann seinen Mantel so über dem Abgrund hängen lässt, dass die Seelen nach ihm greifen können, so ergibt sich daraus die Vorstellung, dass Martin die sich an den Mantel klammernden Seelen aus dem Fegefeuer ziehen soll. Dieser Gedanke wird allerdings dadurch konterkariert, dass Martin das Schwert gezückt hat, um den Mantel zu zerteilen – die arme Seele auf dem Kupferstich, die den Rettung versprechenden Mantelzipfel mit beiden Händen ergriffen hat, müsste im nächsten Moment zurücksinken in die Flammen.

Eine das historische Moment der Legende transzendierende Mantelspende begegnet auch auf einem Johann Friedrich Sichelbein (1648-1719) zuzuschreibenden Altarbild in der Pfarrkirche von Heimertingen (Kr. Unterallgäu, Abb. 3).¹⁰ Neben der Platzierung Martins auf einer Wolkenbank, ähnlich wie in Jengen, ist es hier seine Darstellung als Bischof, die die Mantelspende aus dem Kontext der Legende herauslöst; ein Moment, durch das sich dieses Bild signifikant vom Jengener Bild und dem Mainzer Kupferstich abhebt und das eine Abweichung von einer Standardformel der Martinsikonographie bedeutet, die sich im Spätmittelalter etablierte: Diese zeigt Martin als Bischof, der einem Bettler eine Münze reicht, und kann auf diese Weise Martins bischöfliche Würde zusammen mit dem für ihn besonders kennzeichnenden Zug der Mildtätigkeit zur Anschauung bringen, ohne durch

⁹ Reifenberg 1965/66 bildet diesen Kupferstich zwar ab, aber offenbar aus rein dekorativen Gründen. Mit dem Thema seines Aufsatzes hat er nichts zu tun; entsprechend wird der Stich im Text auch nicht erwähnt.

¹⁰ Stoll 2012.

einen Rückgriff auf die Mantelspende unterschiedliche Lebensabschnitte des Heiligen zu kontaminieren.¹¹ Sichelbeins Bild wagt nun, sich aus dieser Tradition lösend, eine solche Kontamination aus Bischof und Mantelspende; und auch wenn es ein Ziel dieses Konzepts gewesen sein mag, ganz einfach in einem einzigen, relativ kleinformatigen Bild zugleich die populäre Legende von der Mantelteilung und den Bischof von Tours zu thematisieren, so kann der Mantel, den der erklärte Bischof von seiner Wolkenbank aus dem Bedürftigen reicht, doch auch wieder als Sinnbild für verschiedenartige Hilfe verstanden werden, die die Gläubigen durch den Heiligen erfahren können. Was im Gegensatz zu Jengen in Heimertingen freilich fehlt, ist ein Hinweis darauf, dass die Heiligen letztlich nur als Vermittler göttlicher Gnadenerweise im Akt der Interzession fungieren.

Eine ähnliche Zweiergruppe wie auf dem Heimertinger Bild, nun im Medium der Plastik, begegnet im Auszug des Hochaltars der Pfarrkirche von Marktoberdorf (Kr. Ostallgäu; Joseph Stapf, 1747): Dort wendet sich der bischöflich gekleidete, durch Wolkenbank unter und Strahlenkrank hinter ihm als erklärt gekennzeichnete Martin dem Bettler rechts unterhalb von ihm zu. Da allerdings keine Mantelübergabe stattfindet wie in Heimertingen (der Kleidung des Bettlers nach zu urteilen, ist sie bereits erfolgt), bleibt unklar, wie genau die Interaktion zwischen den beiden durch Blicke und Gestik aufeinander bezogenen Figuren zu interpretieren ist.

Kombiniert man Bischof und Bettler mit einer höheren Heilsinstanz, wie dies Martin Johann Schmidt (Kremser Schmidt, 1718-1801) im ehemaligen Hochaltarbild der Pfarrkirche von Kirchberg a. d. Pielach (Niederösterreich) aus dem Jahr 1772 tut,¹² so ergibt sich eine Bildanlage (in diesem Fall konkret: der Heilige zwischen der Dreifaltigkeit und dem Bettler), die dem Jengener Hochaltarbild wieder sehr nahe kommt (Abb. 4). Die Art und Weise, wie Martin zur Dreifaltigkeit aufblickt und mit seinem Bischofsstab eine formale Brücke zum Bettler herstellt, lassen auch kaum Zweifel daran, dass hier neben der Glorie des Heiligen seine Interzession thematisiert wird, selbst wenn Martins linke Hand eine empfehlende Geste eher andeutet als klar zum Ausdruck bringt. Zu einer dezidierten Kontamination der Rollen Bischof und Mantelspender wie im Heimertinger Bild (Abb. 3), d.h. einer Darstellung, wie der erklärte Bischof den jugendlich-soldatischen Akt der Mantelspende wiederholt und damit auf eine sinnbildliche Ebene erhebt, konnte sich Schmidt allerdings nicht entscheiden: Der Bettler hält zwar die Mantelhälfte empor, als hätte er sie eben empfangen, doch ist in dem auf dem Bild dargestellten Moment Martin nicht (mehr) eingebunden in den Akt der Übergabe, so dass die beiden Rollen (Mantelspender/Bischof) vielleicht nicht völlig getrennt, aber doch voneinander distanziert werden. Der Verzicht darauf, Martin und den Bettler durch die Handlung der Mantelübergabe zusammenzubinden (wie es sowohl das Jengener als auch das Heimertinger Bild tun), lässt den Gedanken, dass der Mantel sinnbildlich allgemein für die durch Martin vermittelten

¹¹ Becker-Huberti 2004, S. 248: „[Es kommt jetzt] zur Wiedergabe Martins als Bischof mit Bettler zu seinen Füßen. Darin liegt der neue Schritt. Es sind nun auch, um keinen offensichtlichen Anachronismus zur Biographie an den Tag zu legen, keine Mantelteilungen mehr, sondern allgemein Almosenspenden. Das Motiv der ... Mantelgabe weicht mit der Präsentation Martins als Bischof dem der Münzspende.“

¹² Baum 1980, Bd. 2, S. 616 f., Nr. 439, Inv. 4141.

himmlischen Gnadenerweise steht, weniger klar hervortreten, doch dürfte er in dem Kirchberger Bild nichtsdestoweniger mitschwingen. Eine weitere Besonderheit dieses Bildes besteht darin, dass der von Martin gespendete Mantelteil ein zweites Mal dargestellt wird, indem ein in Rückansicht gegebener Engel ihn ausgebreitet der Dreifaltigkeit präsentiert, gewissermaßen als Beweisstück für die Mildtätigkeit Martins und damit als Argument, das seine Verklärung rechtfertigt, bzw. als Argument, das die Dreifaltigkeit dazu bewegt, der Fürbitte des Heiligen zu entsprechen; Zusammenhänge, die, wie erwähnt, in das Jengener Bild etwas weniger augenfällig dadurch eingebracht werden, dass Christus in einen roten Mantel gehüllt ist.

Als eine konzeptuelle Verschmelzung der Jengener und Kirchberger Bilder könnte man eine Zeichnung Johann Georg Bergmüllers (1688-1762) im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg ansprechen (Abb. 5),¹³ auf der oberhalb des Bettlers (in Jengen und Kirchberg vorhanden) Martin in Bischofswürde (wie in Kirchberg) zu Maria und Christus emporschwebt (wie in Jengen), die nun allerdings als Mutter und Kind wiedergegeben sind. Dass ein mit dem Bildbetrachter Blickkontakt aufnehmender Putto den dem Bettler gespendeten Mantelteil gefasst hält und gleichzeitig auf Martin deutet, sowie der Umstand, dass das Christuskind im Begriff ist, Martin mit einem Blütenkranz zu krönen, legen nahe, dass es hier in erster Linie um Martins Verdienste geht und dass die Mantelteilung vor allem als Argument fungiert, das seine Aufnahme in den Himmel rechtfertigt (die hier zugleich Schutz unter dem Mantel Mariens bedeutet, den ein Putto baldachinartig über ihm ausbreitet – ein das Mantelmotiv apart verdoppelnder Concetto). Immerhin könnte die nach unten weisende linke Hand Martins seine Rolle als Fürbitter noch andeuten; auf Bergmüllers 1712 datiertem Hauptaltarbild der Pfarrkirche von Merching (Kr. Aichach-Friedberg, Abb. 6), das vermutlich u.a. durch die Nürnberger Zeichnung vorbereitet wurde, wird diese Rolle dann überhaupt nicht mehr thematisiert: Hier ist der im Vordergrund lagernde Bettler verschwunden und wird die Mantelspende stattdessen durch eine als Historienbild konzipierte Hintergrundszene links unten (Martin zu Pferd mit Bettler) ins Bild eingebracht; eine strukturelle Beziehung zwischen dem verklärten Martin und dem Bettler wird nicht mehr hergestellt.¹⁴

Es wäre sicher lohnend, die Zeichnung und das Merchinger Altarbild noch eingehender zu vergleichen; verweisen könnte man auch auf Bergmüllers Vorzeichnung für das Hochaltarbild der Pfarrkirche von Tannheim (Kr. Biberach; ähnliche Bildanlage wie auf der Nürnberger Zeichnung) oder das 1716 datierte Tannheimer Altarbild selbst (wo der Bettler zu Füßen des verklärten Bischofs beibehalten ist, aber nur mehr zusammen mit Gans und soldatischen Kleidungsstücken als Teil eines Attributarrangements fungiert).¹⁵ Dies würde allerdings zu weit ausgreifen in Anbetracht der Tatsache, dass es hier nur darum geht, einen ikonographischen Kontext für das Jengener Altarbild zu skizzieren und aufzuzeigen, dass sich dieses Bild wohl in einen solchen Kontext einbetten lässt, sein Konzept nichtsdestoweniger außergewöhnlich, vielleicht sogar singulär ist.

¹³ Heffels 1969, S. 30 f.

¹⁴ Eppe 2002, S. 48; Eppe/Straßer 2012, G10, S. 54 ff.

¹⁵ Vorzeichnung in Sacramento, Crocker Art Museum, Inv.-Nr. 1871; Eppe/Straßer 2012, G33, S. 70 f.

Was nun den bislang unbekannten Maler des Bildes angeht, so führt die Spur ins Kunstzentrum Augsburg; nicht nur aufgrund der räumlichen Nähe und der Zugehörigkeit Jengens zum Hochstift, sondern in erster Linie deswegen, weil das Bild aus stilistischen Gründen ohne Zweifel im Umkreis des aus Biberach stammenden Johann Heinrich Schönfeld (1609-1684) anzusiedeln ist, der 1652 nach langjährigem Italienaufenthalt das Augsburger Bürgerrecht erwarb und dort dann bis zu seinem Tod als einer der bedeutendsten süddeutschen Maler seiner Zeit wirkte. Es sind die langgestreckten Figuren mit den verhältnismäßig kleinen Köpfen, die sofort an ihn denken lassen; ein Typus, der bei Christus und Maria auf dem Jengener Altarbild fast bis zur Gebrechlichkeit gesteigert ist und in diesen beiden Figuren auch etwas von den Eigenschaften bewahrt, die Pée als Charakteristika der Figuren auf Schönfelds kleinformatigen Bildern der Jahre in Neapel herausgestellt hat: Man wird den Jengener Auftritt von Christus und Maria vielleicht nicht gerade als „Ballett outrierter Akteure“ bezeichnen, aber „poetische Exaltation“, „zierliche Affektation“ und „präntiösen Gehabes“¹⁶ lassen sich durchaus beobachten, am deutlichsten vielleicht in der Art und Weise, wie sich die beiden an den Händen gefasst halten. Dass derartige manieristische Tendenzen auf dem Altarbild in unmittelbarer Nachbarschaft einer hochbarocken Pathosformel wie den erhobenen Armen des Bettlers auftreten, muss die Ansiedlung des Bildes im Schönfeld-Umkreis nicht stören, da Schönfeld selbst sich in größeren Bildformaten gelegentlich derartiger Gestik bedient; die weit ausgebreiteten erhobenen Arme des Protagonisten dominieren z.B. auch sein Augsburger Bild mit dem die Posaune des Gerichts vernehmenden Hieronymus.¹⁷ Auf dem Jengener Bild wirkt das Pathos des Bettlers neben der subtilen Körpersprache Christi und Mariens äußerlich, allzu sehr auf Effekt bedacht und sogar etwas hölzern; man kann sich außerdem des Eindrucks nicht erwehren, dass die raumgreifenden Arme vor allem dem angestregten Bedürfnis geschuldet sind, Bildraum zu füllen und den Bettler an die Gesamtkomposition anzubinden.

Auch Detailvergleiche lassen an Schönfeld denken: Der Kopf des Christus in Schönfelds Dreifaltigkeit in der Marktkirche von Hohenwart (Kr. Pfaffenhofen a. d. Ilm)¹⁸ ist in Mالدuktus und Modellierung dem Jengener Christus verwandt, bis hin zum Pinselstrich bei Details wie den Augen (man beachte insbesondere die Abbraviatur des Auges in Form eines schmalen, zur Hälfte gespaltenen Dreiecks; Abb. 7-10); große Ähnlichkeit verbindet auch die Profile des Jengener Martin und des Schönfeld'schen Karl Borromäus auf dem Altarbild im Salzburger Dom (schmale Augenschlitze, leicht geöffneter Mund; Abb. 11-12).¹⁹ Während der Kopf des Jengener Christus zwar etwas präziser definiert ist als das Hohenwarter Äquivalent, aber insgesamt qualitativ gegenüber dem für Schönfeld gesicherten Kopf nicht abfällt, entspricht der Jengener Martinskopf einem Schönfeld-Typ, ohne z.B. das Niveau des Karl Borromäus zu erreichen (wobei die Verzeichnung in Jengen im Bereich zwischen Oberlippe und Nase auf einem späteren Eingriff beruhen könnte); und auch im textilen Bereich des Jengener Bildes begegnen meisterhafte Partien (der

¹⁶ Pée 1971, S. 30 f.

¹⁷ Pée 1971, Kat.-Nr. 146, S. 204 f.; Augsburg, Bischöfliches Ordinariat.

¹⁸ Pée 1971, Kat.-Nr. 80, S. 147 f.; ehemals im Augsburger Dom.

¹⁹ Pée 1971, Kat.-Nr. 71, S. 139 f.

schlaglichtartig aufgehellte Rock Martins mit den lebhaft bewegten Bändern) neben solchen, die über Routine und qualitativen Durchschnitt nicht hinauskommen. Mit Schönfeld kaum vereinbar sind daneben insbesondere die Putten, und zwar nicht nur die etwas derb ausgeführten Köpfchen zwischen Christus und Maria, bei denen man wieder eine restauratorische Vergrößerung nicht ganz ausschließen kann, sondern auch die offenbar gut erhaltenen, links von Maria schwebenden Putti: sorgfältig und ansprechend ausgeführte Figuren, die aber eben in Einzelheiten nicht Schönfelds Typenvorrat entsprechen.

Es muss also trotz faszinierender Einzelheiten des Jengener Hochaltarbildes vorläufig bei einer Verortung im Umkreis Schönfelds bleiben; man könnte immerhin überlegen, ob sich das Bild in das Oeuvre Johann Georg Knappichs einreihen lässt (1637 Lechbruck - 1704 Augsburg). Im Schaffen dieses Malers, der 1660 in Augsburg die Meistergerechtigkeit erwarb,²⁰ begegnen zahlreiche motivische stilistische Anklänge an Schönfeld (u.a. der manieristisch gelängte Figurentyp); darüber hinaus vermutete etwa Bushart, dass ein heute in der Stiftskirche Großcomburg (Kr. Schwäbisch Hall) befindliches Altarbild Schönfelds, möglicherweise seine letzte größere Arbeit, teilweise von Knappich ausgeführt wurde,²¹ und verbindet das Altarbild des hl. Antonius von Padua in der Wallfahrtskirche Klosterlechfeld (Kr. Augsburg) die Namen Schönfeld und Knappich auf eigentümliche Weise: Auf diesem Bild, für das eine archivalisch belegte Zahlung an Knappich erging, sind der Namenszug Schönfelds angebracht und die Jahreszahl 1691, die es mehreres Jahre nach Schönfelds Tod datiert; ein Befund, den man dahingehend zu erklären versuchte, dass das Bild noch bei Schönfeld in Auftrag gegeben, vielleicht sogar von ihm begonnen, dann aber von Knappich fertiggestellt wurde, der dann durch Anbringen von Schönfelds Namen gewissermaßen den Anspruch erhob, „das künstlerische Erbe Schönfelds weiterzutragen“.²² Ein physiognomischer Vergleich der Marien in Jengen und Klosterlechfeld könnte den Versuch einer Zuweisung des Jengener Bildes an Knappich stützen (Abb. 13-14); ansonsten fällt es allerdings nicht leicht, Details aus Gemälden Knappichs solchen aus dem Jengener Bild in einer Weise gegenüberzustellen, die eine Autorschaft Knappichs zwingend nahe legt. Auch die Mutmaßung, dieses Bild sei in Zusammenhang mit Instandsetzungsarbeiten in der Kirche zu Beginn des 18. Jahrhunderts entstanden, ließe sich schwer mit einer Zuweisung an Knappich vereinbaren, der in seinen letzten Jahren qualitativ stark abfällt; daneben sprechen die dezidierten Schönfeld-Anklänge des Jengener Bildes generell eher gegen eine Datierung um 1700, mehr als 15 Jahre nach Schönfelds Tod.

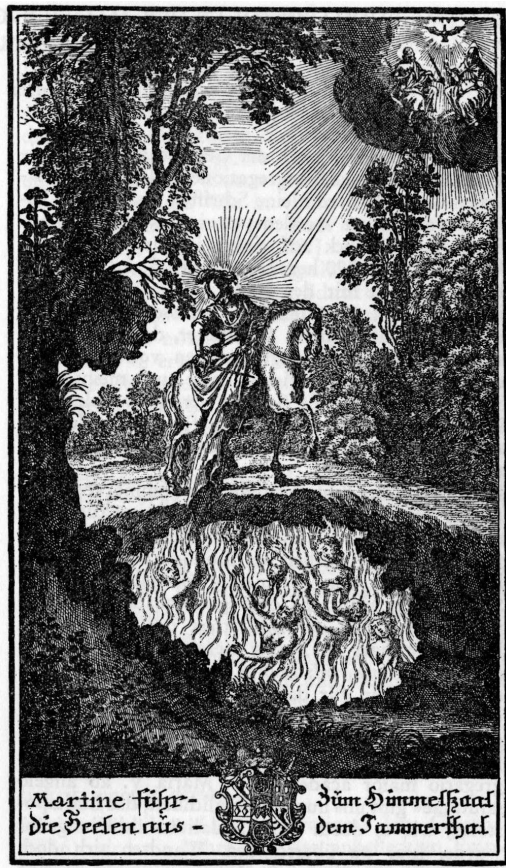
²⁰ Zur Biographie siehe Madel 1987, S. 88 f.

²¹ Bushart 1972, S. 120..

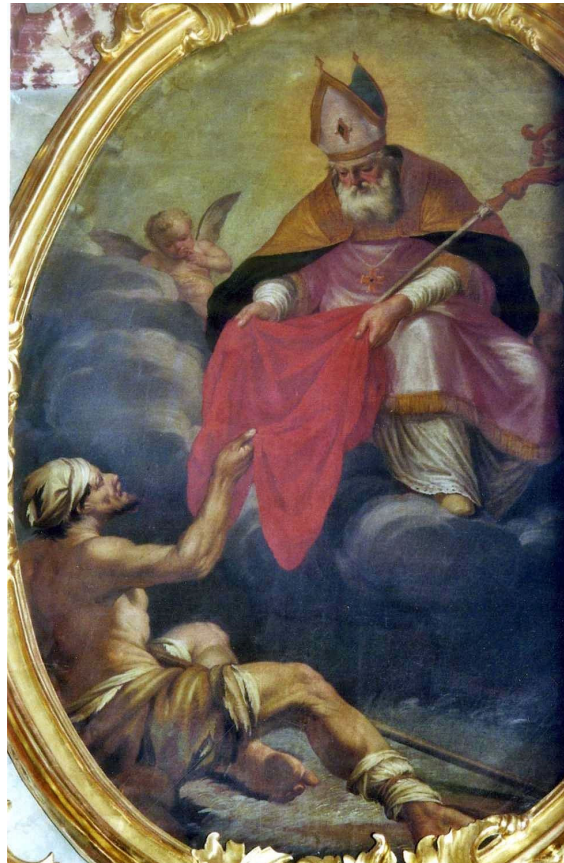
²² Madel 1987, S. 128, 145 ff. Bereits Pée 1971 (S. 277 f.) vermutete eine Autorschaft Knappichs, obwohl ihm die an Knappich ergangene Zahlung noch nicht bekannt war. Seiner Meinung nach ist „in diesem Bild nichts mehr von seiner [Schönfelds] Hand zu spüren“; er sieht „eine durchaus andere Natur am Werke“.



1 Jengen, Pfarrkirche (Schönfeld-Umkreis)



2 Kupferstich, Mainz, 1. Drittel 18. Jahrhundert



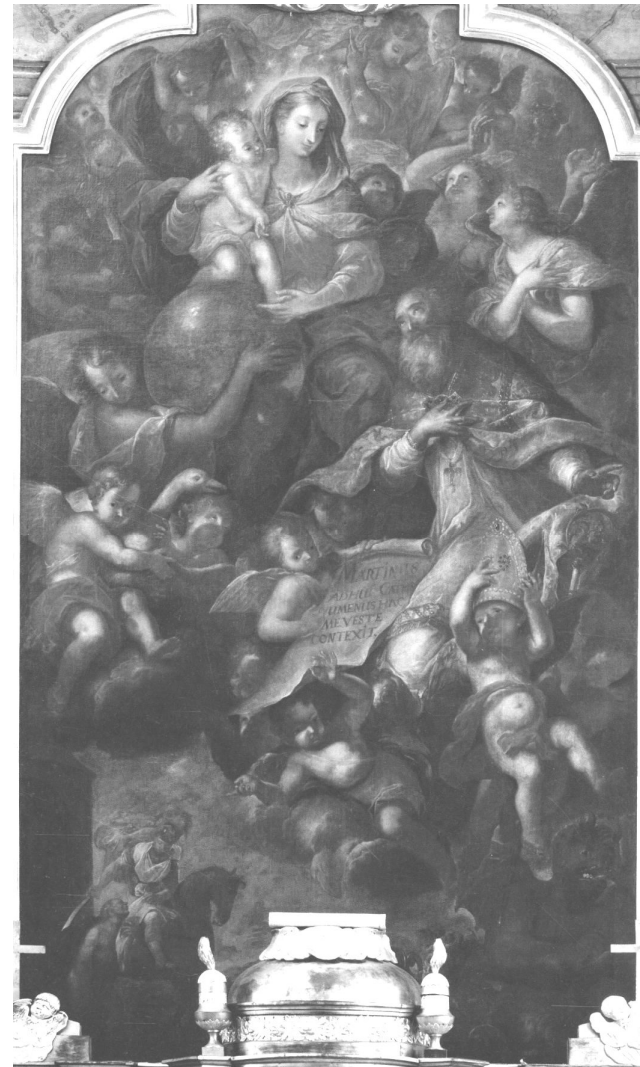
3 J. F. Sichelbein, Heimertingen, Pfarrkirche



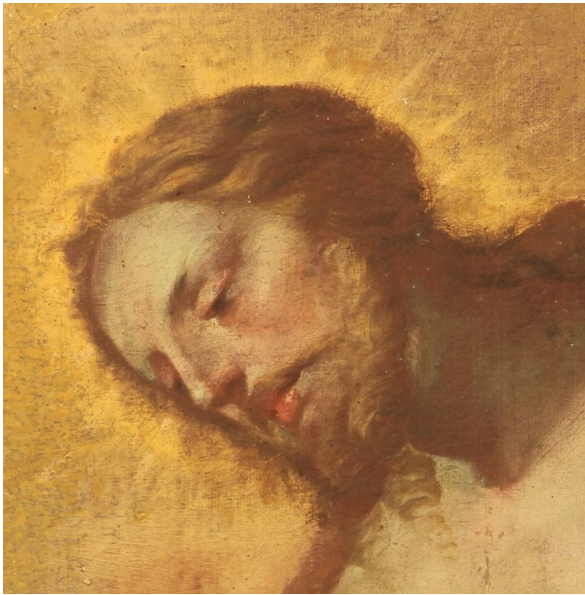
4 J. M. Schmidt, Wien, Österreichische Galerie



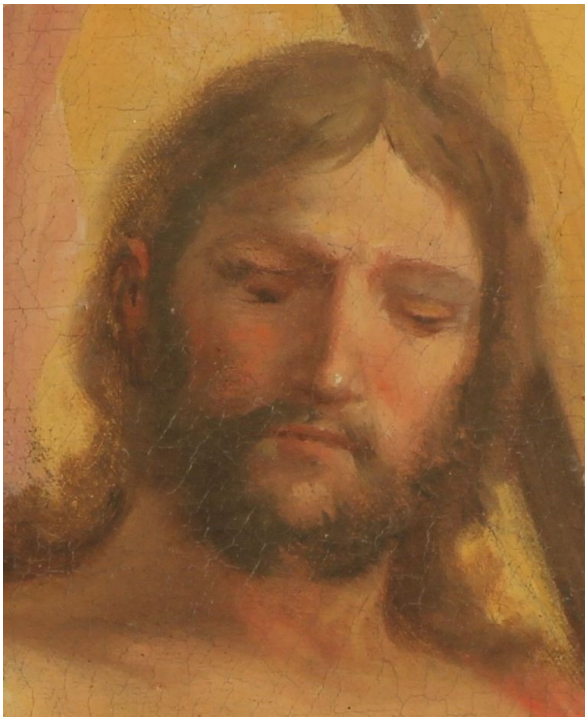
5 J. G. Bergmüller, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg



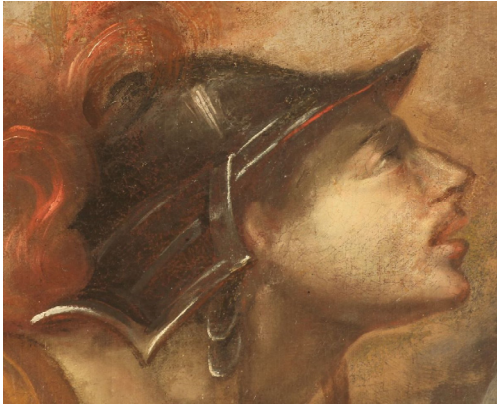
6 J. G. Bergmüller, Merching, Pfarrkirche



7-8 Jengen, Pfarrkirche (Schönfeld-Umkreis)



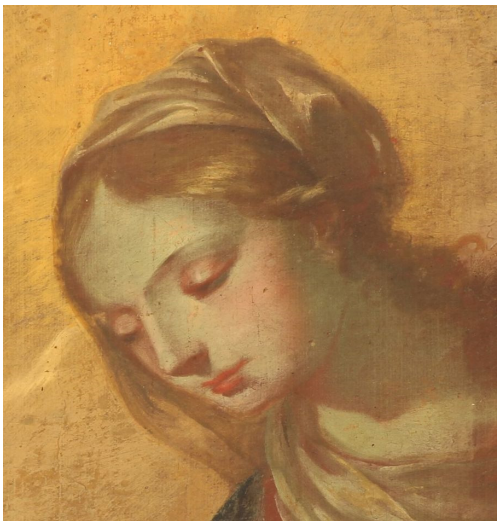
9-10 J. H. Schönfeld, Hohenwart, Marktkirche



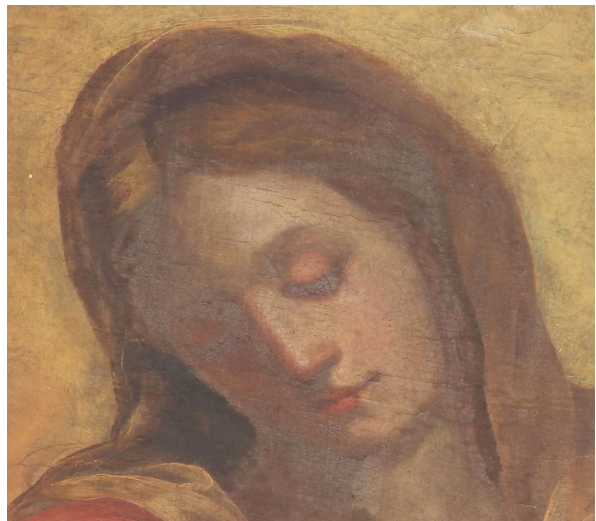
11 Jengen, Pfarrkirche (Schönfeld-Umkreis)



12 J. H. Schönfeld, Salzburg, Dom



13 Jengen, Pfarrkirche (Schönfeld-Umkreis)



14 J. G. Knappich, Klosterlechfeld, Wallfahrtskirche

II

Das zweite Altarbild, das hier näher besprochen werden soll und das die Glorie des hl. Martin mit der Mantelspende kombiniert (Abb. 15), schmückt den Hochaltar der Pfarrkirche von Langenneufnach (Kr. Augsburg). Dieser Altar wurde im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts errichtet und im Rahmen einer 1926 abgeschlossenen Kirchenrenovierung überarbeitet; bei dieser Gelegenheit wurde das im 19. Jahrhundert entfernte barocke Hochaltarbild wieder in den Altar eingefügt.²³ Neuere kunsttopographische Literatur datiert das Bild, das bereits Zoepfl lobend hervorhebt,²⁴ „um 1710“²⁵ und bringt es damit in Zusammenhang mit Umbaumaßnahmen, die 1708/09 einsetzten (Erhöhung des Chors, Erhöhung und Erweiterung des Langhauses) und 1713 mit der Weihe ihren Abschluss fanden.²⁶

Nicht unproblematisch erscheint es bei einer solchen Datierung, dass links unten auf dem Bild die Langenneufnacher Kirche mit einem auffällig überhöhten Langhaus wiedergegeben ist, also wohl in dem Zustand, in dem sie sich präsentierte, nachdem der damalige Besitzer des Langenneufnacher Oberdorfs, Matthäus II. Ehem, um 1530 das Dachgeschoß erhöht hatte;²⁷ ein Zustand, der dann durch den neuerlichen Umbau ab 1708/09, als das Oberdorf längst zur Fugger'schen Herrschaft Mickhausen gehörte, wieder verändert wurde. Wenn es sich nun auf dem Altarbild tatsächlich um die „alte“ Kirche handelt, wie auch Zoepfl betont,²⁸ wird man sich fragen, warum auf einem „um 1710“ und für die neue Kirche bestimmten Altarbild ein durch die Baumaßnahmen beseitigter Zustand festgehalten wurde. Es mag sein, dass zu dem Zeitpunkt, als das Altarbild in Auftrag gegeben und gemalt wurde, der Umbau noch nicht abgeschlossen war und dem Maler deshalb keine Ansicht des neuen Zustands vorgelegt werden konnte; man könnte sich beim Versuch, das Altarbild zu datieren, aber auch an die Nachricht halten, dass die Kirche im Jahr 1684 mit neuen Altären ausgestattet wurde,²⁹ und vermuten, dass das Hochaltarbild bei dieser Gelegenheit bestellt wurde. Als ein in diese Richtung weisendes Indiz kann man es auch werten, dass der damalige Pfarrer Schnabel in einem Brief vom 27. Juli 1684 an den Herrschaftsinhaber Paul Fugger im Rahmen seiner Vorschläge zum ikonographischen Programm des Hochaltars für das Altarbild eine Darstellung empfiehlt, wie sie sich tatsächlich auf dem noch heute vorhandenen Bild findet: „St. Martin nach Gewohnheit zu Pferd samt

²³ Hagel 1928, S. 30: „Auch das frühere Hochaltarbild Martinus auf dem Roß kam wieder zu Ehren ... Unsere Altäre sind neueren Datums (nach 1870) und haben die alten prächtigen Barockaltäre verdrängt. Doch haben sie bei der [1926 abgeschlossenen] Restaurierung ihren nüchternen Charakter etwas verloren. Nach einem Plan von Hartmann Buchloe wurde dem Hochaltar ein Barock-Gesicht verliehen.“ Otten/Neu 1967, S. 86, zum Hochaltar: „Ende 19. Jh. Neubarock mit Teilen des ursprünglichen Altares.“

²⁴ Zoepfl 1934/39, S. 179: „Gutes Choraltarblatt“.

²⁵ Dehio 2008, S. 624; Otten/Neu 1967, S. 86.

²⁶ Zoepfl 1934/39, S. 178.

²⁷ Zoepfl 1934/39, S. 171.

²⁸ Zoepfl 1934/39, S. 171, Anm. 25: „Das Choraltarblatt der Pfarrkirche zeigt die alte Kirche mit dem Aufbau, der sich wie ein erhöhtes Mittelschiff über die ganze Länge der Kirche erhebt.“

²⁹ Zoepfl 1934/39, S. 178.

einem Bettler im unteren Blatt (als Hauptfigur), seithalb in Lüften glorwürdig als ein Bischof in den Himmel schwebend.“³⁰ Eine Datierung des Bildes in die Jahre dieser Ausstattungsmaßnahmen ist umso verlockender, als Paul Fugger Mitte der 1680er Jahre auch die Innenraumgestaltung der Pfarrkirche im Herrschaftssitz Mickhausen (Kr. Augsburg) betrieb und in diesem Rahmen 1685 eine neues Hochaltarbild (Kreuzabnahme) in die Kirche kam, dessen Maler aufgrund stilistischer Erwägungen auch für das Langenneufnacher Bild in Frage kommt, auch wenn die Mickhausener Kreuzabnahme selbst aufgrund ihres prekären Erhaltungszustands für einen stilistischen Vergleich kaum mehr genutzt werden kann.³¹

Bei diesem Maler handelt es sich um den 1625 in Augsburg geborenen Johann Georg Melchior Schmittner (Schmidtner), der, angeblich nach langjährigem Italienaufenthalt, 1664 in seiner Vaterstadt das Meisterrecht erwarb und dort zu einem noch nicht näher geklärten Zeitpunkt zwischen 1710 und 1713 starb;³² ein Maler, den bereits Stetten im engsten Umkreis Schönfelds ansiedelte, indem er ihn als „Schönfelds Freund und Gehülfe[n], vielleicht besser Schüler und Nachahmer, obwohl an Jahren älter als dieser“ bezeichnete und indem er darauf hinwies, Schönfeld habe mit Schmittner „öfters zugleich an einem Stücke“ gemalt.³³ (Belege für letztere Behauptung haben sich entweder nicht erhalten oder wurden bislang nicht identifiziert.)

Das besondere Flair, das zahlreiche Arbeiten Schmittners auszeichnet, wurde in der Literatur wiederholt mit ähnlicher Begrifflichkeit beschrieben: Bei Bushart ist die Rede von „der malerischen Auflösung der Formen“ und der „weichen, von ruhigen Gestalten belebten Tonigkeit“;³⁴ Madel verweist auf die „weiche, rauchige Gestaltung von Körperformen, die feste Konturen oder glatte Oberflächen nicht kennt und in den Wolkengrund einbettet“, auf die „zarten Übergänge“ bzw. die „rauchigen, verschwimmenden Übergänge“ sowie auf die „grau-pastellige Farbigkeit“.³⁵ Man geht sicher nicht fehl, wenn man Schönfeld als den Ausgangspunkt dieser spezifischen Malkultur sieht, wie Bushart und Madel es tun; und es mag mitunter auch gerechtfertigt sein, Schmittner als „Doppelgänger Schönfelds“ (Bushart) zu apostrophieren;³⁶ im Großen und Ganzen dürfte allerdings kaum Gefahr bestehen, Arbeiten der beiden Maler zu verwechseln: Wenn Schmittner auch stilistische oder figurale Anleihen bei Schönfeld macht, so appliziert er doch, könnte man vereinfacht sagen, häufig einen zusätzlichen Weichzeichner, so dass Einzelheiten an Präzision verlieren, wie es der Vergleich des Schönfeld'schen Engelskopfes aus Hohenwart (Abb.23) mit den hier abgebildeten Details aus Schmittners Altarbildern zeigt. (Abb.16 ff.)

³⁰ Zitiert nach Hagel 1928, S. 32. Schnabel nennt das zentrale Altarbild ‚unteres Blatt‘, weil er für den Auszug ein ‚Blättel‘ mit der Himmelfahrt Mariens vorschlägt.

³¹ Schilcher 1928 wertete Archivalien zu den Ausstattungsmaßnahmen unter Pfarrer Schnabel aus, stieß aber offenbar auf keinen Namen für den Maler des Hochaltarbildes.

³² Zur Biographie siehe Madel 1987, S. 61 f.; hier u.a. Begründung, dass das gelegentlich für Schmittner angegebene Todesjahr 1705 nicht korrekt sein kann. Zum Hochaltarbild in Mickhausen S. 77 ff. und Kat.-Nr. S 17, S. 249 f. („Sign. auf der Rückseite evtl. durch eine Restaurierung 1981 nicht mehr sichtbar.“)

³³ Stetten 1779/88, Bd.1, S. 304 bzw. Bd. 2, S. 197.

³⁴ Bushart 1972, S. 117, 120.

³⁵ Madel 1987, S. 66 bzw. 70.

³⁶ Bushart 1972, S. 117.

Das ‚Malerische‘, ‚Weiche‘, ‚Verschwimmende‘, wie es für Schmittner charakteristisch ist, begegnet jedenfalls auch in der Martinsglorie in Langenneufnach, zusammen mit physiognomischen Typen, die auch auf anderen Altarbildern Schmittners wiederkehren, z.B. auf dem mehrere Ordensheilige versammelnden Seitenaltarbild der Jesuitenkirche im schweizerischen Luzern (1679; Abb. 16-18) oder auf der Himmelfahrt Mariens am Hochaltar der Pfarrkirche von Buchloe (Kr. Ostallgäu, 1687; Abb. 19-20, 21-22, 24-25). Eine besonders auffällige Gemeinsamkeit stellt insbesondere der auf allen drei Bildern wiederkehrende Typus des scheibenartig flachen Gesichts dar, in das die kleinen Augen, Nasen und Münder wie in einen Teig hineinmodelliert sind und das ausdrucksmäßig merkwürdig stumpf und wenig intelligent wirkt (Abb. 16-18);³⁷ eine weitere Eigenart Schmittners besteht darin, trotz aller malerischer Auflösung gelegentlich dicke Konturlinien einzusetzen (Abb. 24-25), die man auf den ersten Blick als restauratorische Vergrößerung interpretieren könnte, würden sie nicht auf mehreren Bildern wiederkehren.

Wenn die Malerei in Langenneufnach stellenweise ins Flaue tendiert und nicht die souveräne Skizzenhaftigkeit z.B. des Luzerner Bildes erreicht, so mag dies zum Teil im Erhaltungszustand des Bildes bzw. in späteren restauratorischen Eingriffen begründet sein; irritieren muss es, dass ausgerechnet der qualitativ hervorragende und offenbar weitgehend in ursprünglichem Zustand erhaltene mantelspendende Martin auf seinem Pferd (Abb. 26) in einer vibrierenden Nervosität gestaltet ist, die nichts Weich-Verschwimmendes hat (aber auch auf die eben erwähnten dicken Konturen verzichtet) und an einer Zuschreibung des Bildes an Schmittner, der bei alleiniger Betrachtung der Martinsglorie im oberen Bildbereich nichts im Wege steht, wieder zweifeln lassen könnte.

Dem könnte man entgegenhalten, dass Schmittners Malerei nicht pauschal auf das einzige Markenzeichen des Malerisch-Verschwommenen reduziert werden darf; gerade für die 1680er Jahre (und die 1684 neu für Langenneufnach angeschafften Altäre könnten, wie erwähnt, als Anhaltspunkt für die Datierung des Hochaltarbildes interpretiert werden) konstatiert Madel einen Stilwandel, im Zuge dessen Schmittner eher auf Distanz geht zu Schönfeld, sich gelegentlich an Sandrart anlehnt und seine Figuren immer wieder „plastisch verfestigt“.³⁸ Auch mit fast grafischer Präzision artikulierte Faltenbildung begegnet in diesen Jahren auf Schmittners Altarbildern (mitunter kombiniert mit seiner freien malerischen Manier, wie z.B. auf dem Seitenaltarbild der Kreuzigung in St. Peter in Neuburg a. d. Donau);³⁹ aber klare stilistische Parallelen zu der Langenneufnacher Mantelspende lassen sich nicht ausmachen, und in ihrer koloristischen Brillanz geht diese Gruppe auch über die „frische Farbigkeit“ hinaus, durch die sich nach Madels Einschätzung einige Bilder Schmittners der 1680er Jahre von der gedämpften Palette früherer Arbeiten abheben.⁴⁰

³⁷ Madel 1987, S. 71: „die flachen, scheibenhaft von unten her beleuchteten Gesichter“.

³⁸ Madel 1987, S. 72: „Die Gestalt Mariens ist in ihrer plastischen Formung gegenüber den Figuren des Luzerner Bildes verfestigt und weist bereits auf eine künftig Entwicklung hin“ (Augsburg, St. Peter, Seitenaltarbild, 1680/82); S. 82: „plastisch verfestigt[e]“ Figuren (Hailtingen, Hochaltarbild, 1687); S. 83: „plastische Durchbildung der Figuren“ (Buchloe, Hochaltarbild, 1687).

³⁹ Keine präzise Datierung des unbezeichneten Bildes bei Madel 1987, S. 75 bzw. 250, doch siedelt sie es nach der 1683 datierten Himmelfahrt Mariens am Hochaltar der Jesuitenkirche von Straubing an.

⁴⁰ Madel 1987, S. 82 f. (Hailtingen, Buchloe)

Immerhin weist das Figurenensemble dieser Gruppe große Ähnlichkeit auf mit der entsprechenden Szene auf Schmittners 1689 datierter Vorzeichnung für das Hochaltarbild der Pfarrkirche von Lamerdingen (Kr. Ostallgäu; Abb. 27; das Lamerdinger Bild selbst ist an dieser Stelle derart verdorben, dass es für Vergleichszwecke nicht mehr genutzt werden kann).⁴¹ So entsprechen sich die Art und Weise, wie sich Martin beim Akt der Mantelteilung dem Bettler zuwendet, wie der Mantel sich links von Martin fortsetzt (auf der Zeichnung allerdings voluminöser gebauscht als in Langenneufnach), oder wie der Bettler auf Martin zuschreitet und den noch ungeteilten Mantel bereits gefasst hält; die zwei Pferde teilen das Motiv des angehobenen Vorderbeines und entsprechen sich ansonsten spiegelverkehrt. Diese Gemeinsamkeiten können nicht auf bloßem Zufall beruhen (auch wenn sie als alleiniges Rechtfertigung für eine Zuschreibung des Bildes an Schmittner natürlich nicht hinreichen würden und argumentatives Potenzial erst im Zusammenhang mit anderen Anhaltspunkten entfalten); interessanterweise ist der nervös-kleinteilige Duktus der Zeichnung für Lamerdingen so beschaffen, dass eine Umsetzung ins gemalte Bild durchaus zu einem der Mantelspende in Langenneufnach ähnlichem Ergebnis führen könnte.

Auch der Einbezug der Lamerdinger Zeichnung freilich führt nicht zu einer rundum befriedigenden Erklärung für das Erscheinungsbild dieses Bereichs des Altarbilds und die stilistische Diskrepanz zwischen Glorie und Mantelspende; immerhin mag man über die Beteiligung eines Werkstattmitarbeiters spekulieren, vielleicht sogar über eine Fertigstellung des Bildes erst nach Schmittners Tod. Denn obwohl (siehe oben) einige Indizien gegen eine Datierung des Bildes ‚um 1710‘ sprechen, kann sie doch nicht völlig ausgeschlossen werden, und ‚um 1710‘ würde bedeuten, dass das Bild in Schmittners letzten Jahren entstand, vielleicht kurz vor seinem Tod in Angriff genommen wurde. Ob solche Spekulationen mit der stilistischen Entwicklung Schmittners kompatibel sind, die ja auch bei Gehilfenbeteiligung zumindest Spuren im Langenneufnacher Bild hätte hinterlassen müssen, lässt sich momentan schwer beurteilen, da das späteste bei Madel genannte Bild (Seitenaltarbild der Spitalkirche Hl. Geist in Eichstätt) aus dem Jahr 1703 datiert.

Das Langenneufnacher Bild teilt sich nun nicht nur stilistisch in ein Oben und Unten auf, sondern auch in kompositioneller Hinsicht. Denn während das Jengener Bild den fürbittenden und damit bereits im Stadium der Verklärung angekommenen Martin als jugendlichen soldatischen Mantelspender zeigt, die beiden Rollen also kunstvoll verschränkt, hält das Langenneufnacher Bild den seinen Mantel spendenden und den verklärten Martin sorgfältig voneinander getrennt: Im oberen Bereich zeigt es den verklärten Heiligen, ganz der Konvention entsprechend, als Bischof dargestellt, aufblickend zu einem die Präsenz Gottes andeutenden gelben Licht und umgeben von Engeln, denen u.a. die Würdezeichen der Mitra und des Bischofsstabs anvertraut sind; unten ereignet sich die Mantelspende, ebenfalls konventionell konzipiert als Historienbild, auch wenn die Baulichkeiten links mit der Langenneufnacher Kirche im Mittelpunkt offenbar nicht darauf abzielen, die spezifische Lokalität der Legende (vor den Stadttoren von Amiens) wiederzugeben, sondern eher darauf, das Geschehen in die Gegenwart des Betrachters zur Entstehungszeit des Bildes zu

⁴¹ Tacke 1998; *Faszination Barock* 2012, Kat.-Nr. 77, S. 180 f.

verlegen. Auch die Vegetation ist nicht auf die in der Legende genannte und für ihre Aussagekraft durchaus relevante Jahreszeit Winter abgestimmt.

Tatsächlich werden die beiden Rollen Martins hier mit einer Entschiedenheit getrennt gehalten, die dem Gesamterscheinungsbild abträglich ist: Indem das himmlische Figurenensemble mit einer nahezu horizontalen Linie nach unten abschließt, indem sich ein nur mit atmosphärischen Elementen (Himmel, Wolken) gefüllter Streifen zwischen Verklärung und Mantelspende schiebt und die Figuren in den beiden Bereichen weder durch die Blickrichtungen noch durch die Bewegungsimpulse aufeinander bezogen sind, zerfällt das Bild in ein Oben und Unten; lediglich die Wolkenbank, auf der Martin ruht und die nach unten fast bis an die Figur des Mantelspenders und die rechts aufragenden Bäume heranreicht, stellt ansatzweise einen Zusammenhang zwischen den beiden Bereichen her, der ästhetisch allerdings kaum befriedigt.

Andererseits ist es verständlich, dass dem Maler daran gelegen war, den irdischen und den himmlischen Bereich gegeneinander abzugrenzen, steht doch in beiden Bereichen dieselbe Person (Martin) im Mittelpunkt, allerdings in verschiedenen, zeitlich weit auseinanderliegenden Existenzstufen (junger Soldat bzw. verkklärter Heiliger); insbesondere kann der verkklärte Martin nicht durch Blicke oder Gesten einen Bezug zum Mantelspender herstellen und dadurch den Eindruck erwecken, dass er von sich selbst in einer früheren Daseinsstufe Kenntnis nimmt. Zwar ist es im 17. und 18. Jahrhundert in Anknüpfung an frühere Bildtraditionen durchaus weiterhin üblich, mehrere zeitlich auseinanderliegende Szenen mit teilweise identischem Personal in einem gemeinsamen Bildraum darzustellen (z.B. Szenen, in deren Mittelpunkt derselbe Heilige steht); doch werden dann in aller Regel Strategien ergriffen, um unangemessene Interaktionen zwischen den Szenen zu verhindern und um sie als separate Einheiten fassbar zu machen. Wenn nun ein Maler im Rahmen eines Altarbildes den Auftrag erhalten oder sich selbst die Aufgabe gestellt hatte, Mantelspende und Verklärung Martins annähernd gleichberechtigt darzustellen, so stand ihm als Abgrenzungsstrategie eigentlich nur zur Verfügung, zwischen Mantelspende unten und Verklärung oben eine trennende Zone einzufügen, wie es auf dem Langenneufnacher Bild geschah, und die damit verbundenen ästhetischen Nachteile eines Auseinanderbrechens des Bildes in Kauf zu nehmen.

Dem Bedürfnis, die beiden Martinsfiguren nicht zu nahe aneinanderzurücken, ist es möglicherweise auch geschuldet, dass die Mantelspende im unteren Bereich nicht raumfüllend dargestellt ist und aufgrund dessen das topographische Element den Gesamteindruck stark mitbestimmt. Einen solchen gewichtigen topographischen Akzent setzen Altarbilder der Zeit mit Heiligenglorien vor allem dann, wenn damit eine inhaltliche Aussage verbunden ist, wenn z.B. der hl. Januarius auf Martino Altomontes Seitenaltarbild im Wiener Stephansdom (1714) über einer Ansicht des Golfs von Neapel schwebt (Januarius als Patron Neapels)⁴² oder der hl. Nikolaus auf einem Seitenaltarbild von Johann Heiss in der Zisterzienserklosterkirche Kaisheim (Kr. Donau-Ries, um 1700?) über einem Seestück (Nikolaus

⁴² Aurenhammer 1965, Kat.-Nr. 66, S. 38 f., S. 132, Abb. 27.

als Schutzheiliger gegen Seenot).⁴³ Nun enthält die Landschaft des Langenneufnacher Bildes links außen zwar konkret der Langenneufnacher Topographie entnommene Elemente, so dass durch den Einbezug der Landschaft der Aspekt ‚Martin als Beschützer von Langenneufnach und Umgebung‘ eingebracht wird; großenteils ist die Landschaft freilich unspezifischer dekorativer Kontext für die Mantelspende (insbesondere die malerische Silhouette der Baumgruppe rechts dient in erster Linie der Stimmungserzeugung), und solcher rein dekorativer Landschaft wird auf Altarbildern der Zeit selten so viel Platz eingeräumt wie auf dem Langenneufnacher Bild.

Alternativ zur Erzeugung von Distanz zwischen den Martinsfiguren hätte sich der Maler in Langenneufnach freilich dazu entschließen können, sich über die an sich gegebene Notwendigkeit einer solchen Abgrenzung einfach hinwegzusetzen. Dies ist der Weg, den der bisher nicht identifizierte, möglicherweise in der Konstanzer Werkstatt Johann Christoph Storers (1620-1671) anzusiedelnde Maler des Hochaltarbildes der Pfarrkirche von Tussenhausen (Kr. Unterallgäu; Abb. 28) wählte, der den größeren Teil der ihm zur Verfügung stehenden Fläche, ca. zwei Drittel, zwar der Mantelspende zuwies (und zwar so, dass für die wieder lokalspezifisch angereicherte Topographie weniger Raum bleibt als in Langenneufnach), in dessen Bildanlage aber die Verklärung Martins oberhalb der Mantelspende nichtsdestoweniger ein dominantes Element bildet: Er sorgte für formalen Zusammenhalt, indem er die beiden Szenen unmittelbar übereinanderschichtete, freilich mit dem in gedanklich-konzeptueller Hinsicht unbefriedigenden Resultat, dass die beiden Existenzstufen Martins nun fast auf Tuchfühlung gehen. Das in Tussenhausen verwendete Schema wäre unproblematisch, würde es sich um den Versuch handeln, zwei verschiedene Kirchen- bzw. Altarpatrone in einem Altarbild zu vereinen, wie es z.B. auch in Joseph Stammels Hochaltar in der Schlosskirche St. Martin im Grazer Stadtteil Straßgang (1738/40) nicht weiter befremdet, dass unmittelbar über der zentralen plastischen Gruppe der Mantelspende der bischöflich gekleidete hl. Urban in der Verklärung erscheint. Doch gibt es keinerlei Anhaltspunkte dafür, dass in Tussenhausen ein solcher Versuch unternommen wurde und ist davon auszugehen, dass das Hochaltarbild allein dem Kirchenpatron Martin gewidmet ist.

Angeichts der skizzierten Schwierigkeiten, das Konzept überzeugend ins Bild zu setzen, überrascht es nicht, dass sich barocke Altarbilder kaum je, wie es die Langenneufnacher und Tussenhausener Bilder tun, an solchen Darstellungen eines einzelnen Heiligen mit ‚doppeltem Fokus‘ versuchen; selbst diejenige Konstellation, in der der doppelte Fokus sich ausnahmsweise gut begründen lässt, begegnet verhältnismäßig selten. Gemeint ist die auf mittelalterlicher Bildtradition basierende Kombination des Todes eines bzw. einer Heiligen mit seiner Aufnahme in den Himmel; eine zweimalige Darstellung des bzw. der Heiligen innerhalb eines Altarbildes in strukturell gleichwertigen, oder zumindest annähernd gleichwertigen Szenen stellt in diesem Fall sogar besonders anschaulich vor Augen, wie sich beim Tod Leib und Seele trennen. In diese Tradition gehört etwa Guercinos 1623 datiertes Altarbild für St. Peter in Rom, das im unteren Bereich das Begräbnis der Märtyrerin

⁴³ Königfeld 2001 F8, S. 328, Abb. 170.

Petronilla zeigt und unmittelbar darüber (wiederum quasi unmittelbar auf Tuchfühlung) den Empfang Petronillas im Himmel durch Christus.⁴⁴ Konzeptuell vergleichbare Darstellungen des 17. und 18. Jahrhunderts dürften im süddeutschen Raum allerdings selten sein.

Die Strategie, die barocke Altarbilder üblicherweise ergreifen, wenn die Verklärung eines Heiligen mit einer Szene aus seiner Vita bzw. mit seinem Tod kombiniert werden soll, besteht darin, den Großteil der zur Verfügung stehenden Fläche für die Verklärung zu nutzen und die zusätzliche Szene vergleichsweise unauffällig am unteren Bildrand im Hintergrund zu platzieren. Nach diesem Muster integriert Schmittner die Mantelspende in seine Martinsglorie in Lamerdingen (wobei auf der Vorzeichnung der Nebenszene immerhin noch ein Streifen am unteren Bildrand zugestanden wird, ca. ein Viertel der Gesamtfläche, während sie sich auf dem ausgeführten Bild mit der linken unteren Bildecke begnügen muss); nach diesem Muster verfährt auch Bergmüller auf dem Merchinger Hochaltarbild (Abb. 6). Bei einer derartigen klaren Dominanz einer raumfüllenden Glorie wird auch die Kohärenz der Bildanlage nicht dadurch bedroht, dass Glorie und Mantelspende getrennt zu halten sind und vor allem die beiden Martinsfiguren (ein und dieselbe Person in unterschiedlichen Existenzstufen) nicht miteinander interagieren dürfen. Eine bescheidene Interaktion der beiden Ebenen ist denkbar, wie es Bergmüller in Merching demonstriert, wo die Mantelspende zwar deutlich von der Glorie distanziert und isoliert ist, ein zum Ensemble der Glorie gehöriger Putto aber zum einen bei der Präsentation des Schriftbandes mit den Worten Christi aus der Traumvision beteiligt ist, zum anderen in den Hintergrund auf die Mantelspende verweist.

Eine umgekehrte Gewichtung der Aspekte Mantelteilung/Glorie schwebte, seinem bereits zitierten Brief nach zu urteilen, offenbar dem Langenneufnacher Pfarrer Schnabel vor, unter dessen Ägide das Hochaltarbild wahrscheinlich entstand: Er wollte dem mantelteilenden Martin zu Pferd die Rolle einer ‚Hauptfigur‘ zuweisen und empfahl für den verklärten Bischof eine Platzierung ‚seitab in Lüften‘,⁴⁵ also wohl in einer wenig raumfüllenden Nebenszene. Auch eine solche Bildanlage wäre ausgesprochen ungewöhnlich gewesen; der auf barocken Darstellungen üblicherweise beschrittener Weg, bei Dominanz des Mantelspenders die Rolle des Bischofs anklingen zu lassen (allerdings unter Ausklammerung des Aspekts Glorie), sieht anders aus und wird z.B. durch Stephan Kesslers Altarbild in St. Martin in Prission (Südtirol, ca. 1660) oder durch eine Skizze Kremser Schmidts im Grazer Joanneum dokumentiert: Hier schweben Putten mit Bischofsinsignien über der Szene des Mantelteilung, eine himmlische Andeutung, wie Martins weiterer Lebensweg verlaufen wird, vielleicht auch dahingehend als kausaler Zusammenhang zu verstehen, dass Martins Mildtätigkeit ihn für die spätere Bischofswürde qualifiziert.⁴⁶

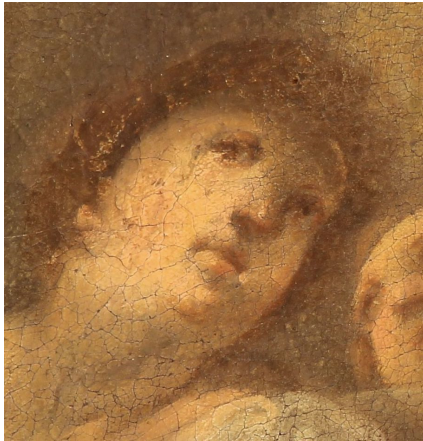
⁴⁴ Hecht 2003, S. 98 ff.

⁴⁵ Zitiert nach Hagel 1928, S. 32.

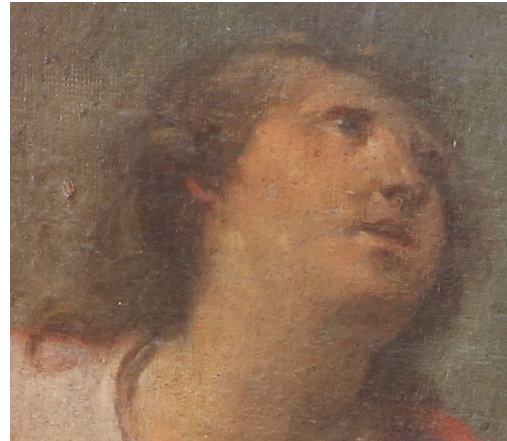
⁴⁶ *Stephan Kessler* 2005, S. 41 f.; Rabensteiner/Leitner, Kat.-Nr. 22, S. 28 u. 57, Inv.-Nr. 258. Die Ölskizze dort als Vorarbeit für das Hochaltarbild in Markersdorf, Niederösterreich, 1786; auf diesem Altarbild fehlen allerdings die Putten. Das Motiv der Putten mit Bischofsinsignien auch auf Johann Baptist Enderles Langhausfresko in Sontheim (Kr. Unterallgäu, 1757), dort in Kombination mit der Christuserscheinung der Traumvision.



15 J. G. M. Schmittner (zugeschr.), Langenneufnach, Pfarrkirche



16 J. G. M. Schmittner (zugeschr.),
Langenneufnach, Pfarrkirche



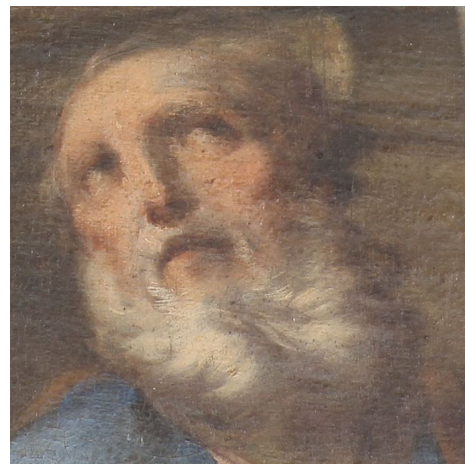
17 J. G. M. Schmittner,
Buchloe, Pfarrkirche



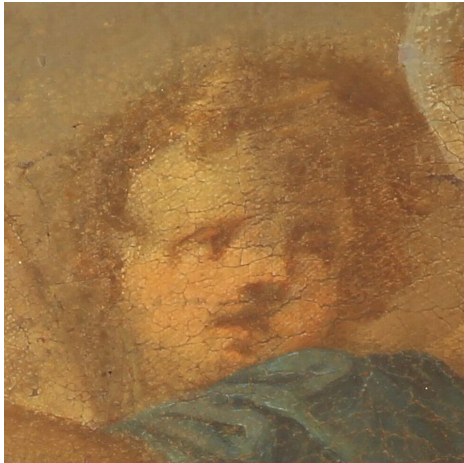
18 J. G. M. Schmittner,
Luzern, Jesuitenkirche



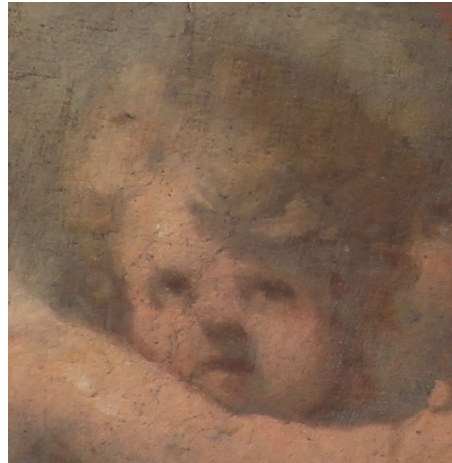
19 J. G. M. Schmittner (zugeschr.),
Langenneufnach, Pfarrkirche



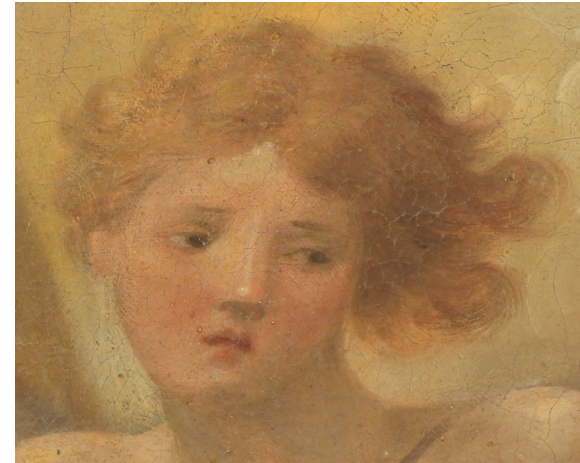
20 J. G. M. Schmittner,
Buchloe, Pfarrkirche



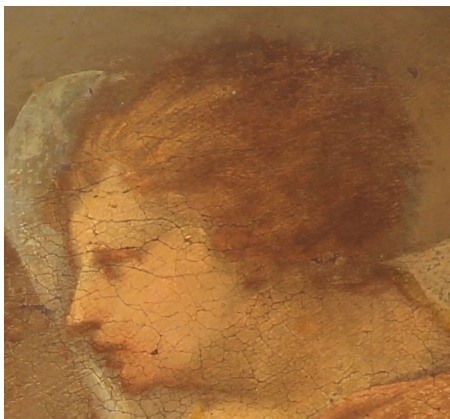
21 J. G. M. Schmittner (zugeschr.),
Langenneufnach, Pfarrkirche



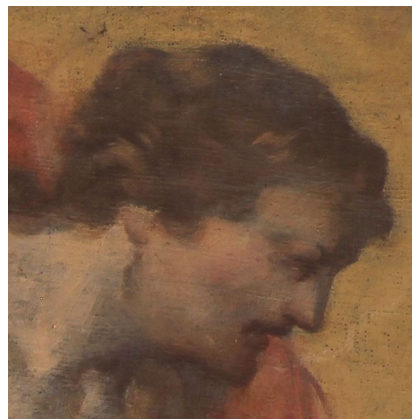
22 J. G. M. Schmittner,
Buchloe, Pfarrkirche



23 J. H. Schönfeld,
Hohenwart, Pfarrkirche



24 J. G. M. Schmittner (zugeschr.),
Langenneufnach, Pfarrkirche



25 J. G. M. Schmittner,
Buchloe, Pfarrkirche



26 J. G. M. Schmittner (zugeschr.), Langenneufnach, Pfarrkirche



27 J. G. M. Schmittner, Privatsammlung



28 Tussenhausen, Pfarrkirche (Storer-Werkstatt?)

Literatur

- Aurenhammer, Hans: *Martino Altomonte*, Wien u. München 1965
- Baum, Elfriede: *Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien*, Wien u. München 1980 (Österreichische Galerie : Kataloge; 2,1 und 2,2)
- Becker-Huberti, Manfred: *Der Heilige Martin : Leben, Legenden und Bräuche*, Köln 2004
- Breuer, Tilmann: *Stadt und Landkreis Kaufbeuren* [Kurzinventar], München 1960 (Bayerische Kunstdenkmale; 9)
- Bushart, Bruno: „Anmerkungen zum Spätwerk Johann Heinrich Schönfelds“, in: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 35 (1972), S. 109-123
- Charité de Saint Martin : 21 groupes sculptés d'églises du Département de l'Oise et diocèse de Beauvais* [...], Ausstellungskatalog, Paris 1961
- Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, Bd.2: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern: Die Landkreise Bad Tölz-Wolfratshausen, Garmisch-Partenkirchen, Miesbach, bearb. von Falk Bachter [u.a.], München 1981
- Dehio, Georg: *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*. Bayern III: Schwaben, bearbeitet von Bruno Bushart u. Georg Paula. - Zweite, überarbeitete Auflage. - München 2008
- Epple, Alois: „Die Altarbilder von Johann Georg Bergmüller in Merching“, in: *Materialien zur Bergmüller-Forschung* 4 (2002), S. 45-57
- Epple, Alois; Straßer, Josef: *Johann Georg Bergmüller 1688 – 1762 : Die Gemälde*, Lindenberg im Allgäu 2012 (Begleitbuch zur Ausstellung Augsburg)
- Faszination Barock : Zeichnungen und Gemälde des deutschen Barock aus einer Augsburger Sammlung*, hrsg. von Gode Krämer [u. a.], Berlin u. München 2012 (Ausstellungskatalog Schloss Achberg und Augsburg)
- Geretti, Alessio: *Martino : Un santo e la sua civiltà nel racconto dell'arte*, Milano 2006 (Ausstellungskatalog Illegio)
- Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*; Bd. 4: Barock, hrsg. von Hellmut Lorenz, München [u.a.] 1999.
- Hagel, --: „Die renovierte Pfarrkirche zu Langenneufnach“, in: *Der Sinkelbote : Heimatkundliche Beilage zum Schwabmünchner Tagblatt* 5 (1928/29), Nr. 8 = 15. September 1928, S. 30-32
- Hecht, Christian: *Die Glorie : Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*, Regensburg 2003
- Heffels, Monika: *Die Handzeichnungen des 18. Jahrhunderts*, Nürnberg 1969 (Germanisches Nationalmuseum : Die deutschen Handzeichnungen ; 4)
- Königfeld, Peter: *Johann Heiss, Memmingen und Augsburg 1640-1704*, Weißenhorn 2001.
- Madel, Claudia: *Die Nachfolge Johann Heinrich Schönfelds unter besonderer Berücksichtigung der Maler Johann Georg Melchior Schmidtner und Johann Georg Knappich*, München, Univ., Diss., 1987.
- Otten, Frank; Neu, Wilhelm: *Landkreis Schwabmünchen* [Kurzinventar], München 1967 (Bayerische Kunstdenkmale ; 26)
- Pée, Herbert: *Johann Heinrich Schönfeld : Die Gemälde*, Berlin 1971
- Rabensteiner, Christine; Leitner, Karin: *Martin Johann Schmidt, genannt der Kremser Schmidt (1718 - 1801)*, Graz 2001 (Ausstellungskatalog Graz)
- Reifenberg, Hermann: „Die ‚Ansprache‘ bei der Krankensalbung nach Mainzer Diözesanbrauch seit dem Mittelalter“, in: *Mainzer Zeitschrift : Mittelrheinisches Jahrbuch für Archäologie, Kunst und Geschichte* 60/61 (1965/66), S. 61-69
- Schilcher, Johann: „Aus Langenneufnachs Vergangenheit“, in: *Der Sinkelbote : Heimatkundliche Beilage zum Schwabmünchner Tagblatt* 5 (1928/29), Nr. 5 = 1. August 1928, S. 17-18 [Folge einer mehrteiligen Serie zur Geschichte Langenneufnachs]

Stephan Kessler 1622-1700 : Ein Tiroler Maler der Rubenszeit, hrsg. von Leo Andergassen u. Helmut Stampfer, Brixen 2005 (Ausstellungskatalog Brixen [u.a.])

Stetten, Paul von, d. J.: *Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg*, Augsburg 1779 (Bd. 1), 1788 (Bd. 2)

Stoll, Peter: *Johann Friedrich Sichelbein : Altarbilder in Klosterbeuren und Heimertingen*, Augsburg 2012 (<http://opus.bibliothek.uniaugsburg.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/1601>)

Sulpicius Severus; Bihlmeyer, Pius (Übs.): *Des Sulpicius Severus Schriften über den hl. Martinus*, Kempten u. München 1914 (Bibliothek der Kirchenväter ; [1],20)

Tacke, Andreas: „Johann Georg Melchior Schmittners Hochaltarbild für St. Martin in Lamerdingen“, in: *Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte* 32 (1998), S. 212-218

Zoepfl. Friedrich: *Das Bistum Augsburg, historisch und statistisch beschrieben*, Bd. 8: Das Landkapitel Kirchheim, Augsburg 1934-1939

Abbildungsnachweis

2: Reifenberg 1965/66, S. 69; 4: Baum 1980, S. 617; 5: Heffels 1969, S. 31; 6: Epple/Straßer 2012, S. 55; 27: *Faszination Barock* 2012, S. 181; alle anderen Abb.: Verfasser

Dieser Text wurde im Dezember 2014 auf OPUS Augsburg, dem Publikationsserver der Universität Augsburg, veröffentlicht.